

SOCIOLOGÍA MUSICAL E HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA *

Ivo Supicic

LAS DIFICULTADES DE LOS ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y SOCIO-HISTÓRICOS

La mayoría de los investigadores se han visto afectados por las dificultades inherentes al enfoque sociológico y socio-histórico de la obra musical. Para Tibor Kneif, «el objetivo de la sociología de la música es comprender las formas musicales a partir de la situación social de una determinada época».¹ Según Kurt Blaukopf, «la sociología de la música intenta comprender la producción y reproducción musicales en relación con los procesos históricos de desarrollo de las sociedades humanas».² Walter Serauky considera que «la sociología de la música... debe intentar que un estilo musical pueda comprenderse a partir de la estructura social y cultural de una época y definir sus presupuestos sociales y su significación social».³ Por lo que respecta a Theodor W. Adorno, aunque preconizaba que la sociología debía descifrar la música y, en consecuencia, la obra musical, no creía que

* Este artículo fue publicado originalmente en la *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 16 (1985), 2, pp. 125-151, con el título: «Perspectives pluridisciplinaires: difficultés d'approche». Traductor: Neus Arqués.

1. Tibor Kneif, «Gegenwartsfragen der Musiksoziologie», *Acta Musicologica*, xxxviii, 1966, 2-4, p. 109.

2. Kurt Blaukopf, *Musiksoziologie*, 2a. ed., p. 8. Cf. nota 67.

3. Walter Serauky, «Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, xvi, 1934, 4, p. 232.

la sociología de la música pudiera tratar la obra de un determinado compositor sin tener en cuenta las funciones de la música en el seno de la sociedad como un todo: «La esencia de la sociedad... no es ni un conjunto de hechos más o menos relacionados, ni una clase lógica suprema a la que se llegaría a través de una generalización progresiva, sino que es más bien un proceso en sí mismo, un proceso que se autogenera y que genera asimismo sus momentos parciales, un *continuum* hacia la totalidad... Sólo le hacen justicia en cierto modo las teorías que... abarcan a la vez la totalidad y sus momentos parciales.»⁴ Contra la objeción que a menudo se plantea a la sociología de la música, a saber, que la naturaleza de la música, su ser intrínseco, no está relacionado con las condiciones sociales en las que una obra es creada y posteriormente ejecutada, Adorno optó en un momento determinado por «la interpretación de los procesos más que por limitarse a los contenidos tangibles».⁵ Sin embargo, como es sabido, Adorno modificó varias veces su postura: así, si bien en un principio concebía la música como un reflejo de las divergencias sociales, luego la consideró como una cognición, después como expresión y lenguaje, y en una fase ulterior como «una entidad espiritual *sui generis*», para finalmente retornar a su posición de partida».⁶ No obstante, lo que complica la interpretación de su pensamiento es el hecho de que quizá no se sentía excesivamente cómodo con algunos de los términos que empleaba. Así, podemos preguntarnos qué entendía por «contenidos tangibles» de la música o, sencillamente, por su «contenido», y más considerando que en cierto modo lo oponía al término «forma», que, al igual que «contenido», puede tener significados diferentes.⁷ Por su parte, Carl Dahlhaus ha cuestionado la posibilidad de un planteamiento sociológico de la obra musical y, en especial, de descifrarla sociológicamente como pretendía Adorno.⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt ha llegado a afirmar que «analizando el resultado de treinta y cinco años de consideraciones sociológicas en torno a la música, sólo encontramos una cosa a su favor: el reconocimiento de que la música no obedece a un fin más allá de su propia existencia, bella y gratuita».⁹ Por otra parte W. V.

4. Theodor W. Adorno, «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique», *Musique en jeu*, 1972, 7, p. 5.

5. Id., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, p. 168.

6. Cf. Ivan Focht, «Adorno gnoseologische Einstellung zur Musik», *IRASM*, 5, 1974, 2, pp. 265-276.

7. Ver más adelante.

8. Cf. Carl Dahlhaus, «Soziologische Dechiffrierung von Musik zu Th. W. Adornos Wagnerkritik», *IRASM* 1, 1970, 2, pp. 137-147.

9. Citado en Alphons Silbermann, *The Sociology of Music*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963, p. 9.

Blomster afirma que «el dilema del objeto de la sociología se hace sentir con especial intensidad [precisamente] en relación a la música. Si sólo se presta atención a la vida exterior de la música, el resultado que se obtiene es la historia social, o quizá la historia cultural; consiguientemente, el sociólogo se dirige a la obra de arte en sí misma, en donde [no obstante] se ve amenazado por la inseguridad de su enfoque».¹⁰ Alphons Silbermann considera, por el contrario, que la música puede ser efectivamente «aprehendida sólo en el momento de contacto entre el artista y el oyente, en el momento en que, por así decirlo, la obra musical se exterioriza, contribuye no sólo a la evolución de la vida o a crear nuevos valores, sino que produce un momento sensible: un momento que constituye una experiencia para la sociedad».¹¹ Mientras que Silbermann quería convertir la sociología de la música en una ciencia positiva, lo que excluiría toda dimensión filosófica, Adorno ha desarrollado sus principios de sociología de la música sin separarlos de las cuestiones de contenido, y es aquí donde reside precisamente la especificidad de su método y de su enfoque sociológico de la música.¹² Las cuestiones relativas al contenido de la música son inseparables de las relativas a su estética y filosofía. De este dato fundamental se deriva una mezcla de los tres enfoques en la obra de Adorno, en la que se habla del contenido de la música —incluso al mismo tiempo— en varios sentidos diferentes: por una parte, «la sociología de la música no debería contentarse con la constatación de una identidad estructural, sino que tendría que demostrar cómo se manifiestan concretamente las condiciones sociales en una música en particular, y cómo la determinan. De ahí la necesidad de un desciframiento del contenido social de la música, arte sin palabras ni concepto»;¹³ por otro lado, «en la medida en que la sociología de la música se ocupa del contenido y del efecto ideológicos de la música, forma parte de una doctrina crítica de la sociedad».¹⁴ Parece, pues, que en una materia tan compleja como el contenido de la música, lo último que hay que hacer es adoptar —con perspectivas diversas— una postura simplista, ya sea de negación o de afirmación, dado que requiere definiciones y enfoques múltiples, matizados según el sentido que se le atribuya.

Por su parte, Carl Dahlhaus ha cuestionado radicalmente no sólo la

10. W. V. Blomster, «Sociology of Music: Adorno and Beyond», *Telos*, 1975, 28, p. 91.

11. Alphons Silbermann, *The Sociology of Music*, p. 74.

12. Cf. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 9.

13. Theodor W. Adorno, «Sociologie de la musique», *Musique en jeu*, 1971, 2, p. 10.

14. *Ibid.*, p. 11

pretensión adorniana de descifrar sociológicamente la música, como por ejemplo la música de Wagner,¹⁵ sino también la posibilidad misma de una verdadera aproximación sociológica a la obra musical. En su opinión, la sociología de la música ha de atemperar las esperanzas en ella depositadas si quiere evitar la decepción total. Sin embargo, esta disciplina debe precisamente su prestigio a dichas esperanzas y no puede abandonarlas fácilmente, admitiendo sus puntos débiles y sus limitaciones, sin degenerar en ciencia periférica, auxiliar de la historia y de la estética de la música.¹⁶ Dahlhaus considera que la sociología de la música no pasará de ser una ciencia auxiliar anodina, a menos que consiga descifrar la «verdadera» realidad propiamente musical. No obstante, la posibilidad de cumplir con esta exigencia no es evidente. Y ello es así, tanto más cuanto que en diferentes proyectos científicos nos topamos con la exigencia de un análisis sociológico, ya sea de la obra musical como encarnación del «espíritu objetivo», del acto musical individual, o incluso de la situación en que los ejecutores mediatizan la música para el auditorio.¹⁷

Sin embargo, las dificultades, e incluso las confusiones, se agravan si pensamos, como observa T. Kneif, que la tesis misma que sostiene la existencia de relaciones entre la música y la sociedad puede interpretarse de tres maneras diferentes, a saber: 1) que la música está simplemente *condicionada* por la sociedad, 2) que la música es la *expresión* de la sociedad y 3) que la música *refleja* las condiciones sociales en las que nace.¹⁸ Estas tres interpretaciones podrían ya constituir puntos de partida *a priori*, susceptibles de deformar un enfoque o una empresa científica, la cual no tiene derecho a plantear al principio de la investigación lo que no se podrá demostrar más que al final de un itinerario largo y paciente.

Las dificultades de un planteamiento sociológico y socio-histórico de la música no acaban aquí. Los problemas sociológicos de la música han sido generados principalmente por *la historia de la música*. Ha sido ésta la primera en plantearse las cuestiones sociológicas y, al plantearse, éstas se han ido diferenciando lentamente. El desarrollo de la historia de la música (en tanto que *ciencia*) en el siglo XIX, y especialmente en el XX, así como la profundización en los estudios sobre múltiples aspectos del arte musical, han llevado a una revelación más explícita del fenómeno propiamente so-

15. Cf. *Id.*, *Essai sur Wagner*, Gallimard, París, 1966; ed. alemana Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962.

16. Carl Dahlhaus, *Vorwort*, en Tibor Kneif, dir., *Texte zur Musiksoziologie*, Gerig, Colonia, 1975, p. 1.

17. Cf. Carl Dahlhaus, «Das musikalische Kunstwerk als Genstand der Sociologie», *IRASM*, v, 1974, 1, p. 11.

18. Cf. Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Gerig, Colonia, 1971.

ciológico, según el cual, la historia de la música (en tanto que *realidad*) se integra, a lo largo de toda su trayectoria conocida, en la vida social. Estos estudios han dado lugar a una serie de trabajos de carácter socio-histórico.¹⁹ Los avances de la literatura biográfica han contribuido por otra parte al descubrimiento del condicionamiento social e histórico de la creación musical, de la consideración que recibía el músico y su creación artística en épocas y sociedades diversas.²⁰ La historia de la música ha descubierto, asimismo, la gran cuestión del público frente a la música. De esta manera, ha planteado un problema adicional, de carácter sociológico, que ella sola no ha conseguido dilucidar suficientemente. Así, aún hoy son escasas las obras dedicadas, principal o exclusivamente, al público musical y al papel que desempeña en la vida musical.²¹

Las investigaciones *etnomusicológicas* han aportado a su vez numerosos problemas sociológicos; entre otros, los derivados de revelaciones cada vez más abundantes sobre los usos prácticos, las finalidades y las funciones sociales precisas de la música étnica. Como ha subrayado Alan P. Merriam, «los usos y las funciones de la música constituyen uno de los problemas más importantes de la etnomusicología, ya que en el comportamiento humano buscamos constantemente ...no sólo hechos descriptivos relativos a la música, sino lo que es más importante, la significación de la música».²² Sucede que la sociología y la historia social de la música apuntan a un mismo objetivo: descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender por qué y para quién se crea, por qué y para quién se interpreta, y a quién puede servir. Aquí ya se puede vislumbrar el profundo parentesco de estos dos campos con la etnomusicología. Lo que Merriam afirma sobre la etnomusicología puede muy bien decirse de la sociología y de la historia social de la música: «Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las distintas maneras en que se emplea en la sociedad humana, a la práctica o al ejercicio habituales de la música, ya sea como cosa en sí, o bien en relación con otras actividades... La mú-

19. Cf. más adelante, pp. 92, 93 y 94.

20. Al respecto, pueden citarse a título de ejemplo biografías como: Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlín, 1834, 2 vol.; Hildesheim, 1965, 3 vol.; Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Ed. du Sablier, París, 1928-1957, 7 vol.; Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bönenreiter, Kassel-Bâle, 1956.

21. Cf. por ejemplo, Robert Siohan, *Histoire du public musical*, Les Editions Rencontre, Lausana, 1967; Percy M. Young, *The Concert Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1965; Enrico Fubini, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Einaudi, Turín, 1964.

22. Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 1964, p. 209.

sica se utiliza en determinadas situaciones de las que se convierte en parte integrante, pero puede desempeñar o no una función más profunda... De ahí que "la utilización" haga referencia a la situación en la que la música se utiliza en la acción humana; "la función" alude a los motivos de tal utilización y, en especial, al objetivo más amplio al que sirve.»²³ En efecto, la etnomusicología ha desarrollado considerablemente su análisis de los usos y las funciones de la música étnica. La sociología y la historia social de la música han de hacer lo mismo en su propio ámbito, la música culta. En tales estudios, los tres enfoques podrían encontrar puntos comunes en los que estarían en situación de ayudarse mutuamente. La etnomusicología ya conoce una gama muy rica y bien articulada de diversas utilidades y funciones de la música que estudia; en cambio, la sociología de la música quizá pudiera ofrecerle una visión más profunda de las realidades socio-culturales en las que se inserta esta música. El ejemplo que proporciona Charles Seeger, uno de los pioneros de la musicología americana, muestra hasta qué punto podrían superponerse ambas disciplinas, aunque presente esta posibilidad en términos más generales al hablar de musicología y etnomusicología y refiriéndose a un artículo de Mantle Hood, quien «afirma categóricamente que la etnomusicología es un enfoque de estudio de *cualquier* música, no sólo en los términos de ésta sino también en relación a su contexto cultural». Prosigue citando las dos acepciones «corrientes» y amplias del término: 1) el estudio de toda la música, excluyendo la tradición artística europea e incluyendo los vestigios de formas anteriores a dicha tradición, tanto en Europa como en otros lugares; 2) el estudio de todas las variedades musicales encontradas en un determinado lugar o región; así, por ejemplo, la etnomusicología de Tokyo, de Los Angeles o de Santiago, analizaría en dichas ciudades todos los tipos de música culta europea, la música de los enclaves étnicos, la música, el *folk*, popular y comercial, los híbridos musicales, etc.; en otras palabras, toda la música utilizada por la población de una zona determinada... «En definitiva, no existirían cometidos distintos para disciplinas separadas, la musicología y la etnomusicología, aunque habría una diferencia entre los enfoques musicológico y etnomusicológico: el primero trataría del objeto en sí, mientras que el segundo lo situaría en su contexto cultural, como uno de los numerosos contextos posibles...»²⁴ Está claro que podrían hacerse otras muchas distinciones entre ambos enfoques, por más que el enfoque musicológico no se limite

23. *Ibid.*, p. 210.

24. Charles Seeger, «Foreword» a Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, Kent State University Press, Kent (Ohio), 1982, 2a. ed., pp. v-vi (el artículo en cuestión de Hood es «Ethnomusicology» en el *Harvard Dictionary of Music* (1969).)

al estudio de la música «en sí misma» y que el estudio etnomusicológico pueda concebirse de manera distinta, por ejemplo como «estudio de las músicas primitivas y tradicionales del mundo entero», o incluso como «el estudio de las músicas cultas extraeuropeas».²⁵

En un determinado momento, la *estética sociológica* pretendió resolver la cuestión de las relaciones entre la sociología del arte y la estética, sintetizándolas. Una identificación entre la sociología de la música y la estética de la música o, más en general, de la sociología del arte y de la estética —identificación que equivale a la eliminación de la estética del terreno científico, a su negación como ciencia— ha quedado hoy, sin duda, ampliamente desfasada.²⁶ La fragilidad de la estética sociológica radicaba en el hecho de que, a decir verdad, no era ni estética ni sociología, sino más bien una extraña mezcla de filosofía del arte y de ciencias diversas, afectada en ocasiones por uno de los errores más graves del cientifismo moderno: el sociologismo. Estas observaciones se refieren sobre todo a algunos trabajos de autores anteriores, como Taine y Guyau, así como a una parte de la producción científica de Charles Lalo quien, por más que defendía una estética sociológica, acabó por adoptar una posición contraria al «sociologismo totalitario».²⁷ En efecto, «algunos teóricos (ya un poco lejanos), tienden a sugerir que la música sólo [es] una especie de... expresión reflejo de la sociedad, y que no actúa en modo alguno sobre ésta; algo que es producto y no causa, algo determinado y no determinante».²⁸ Sin embargo, y a pesar de sus puntos débiles, la estética sociológica contribuyó a que la sociología del arte naciera y adquiriera su derecho de ciudadanía como disciplina independiente en el conjunto de ciencias que exploran el universo artístico.

El hecho de que la mayoría de cuestiones planteadas por estas disci-

25. Cf. Claudie Marcel-Dubois y Constantin Brailoiu, «L'ethnomusicologie» en *Précis du musicologie*, dir. por Jacques Chailley, PUF, París, 1956, pp. 31 y 41.

26. Cf. por ejemplo, Alphons Silbermann, *Introduction à una sociologie de la musique*, PUF, París, 1955, donde el autor parece creer que la sociología de la música debería reemplazar a la estética de la música, y sus puntos de vista más recientes en *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Ginebra-París, 1968, pp. 26-28 y *Empirische Kunstsoziologie*, cap. «Soziologie der Musik», F. Enke Verlag, Stuttgart, 1978, pp. 69-109.

27. Cf. Charles Lalo, «Méthodes et objets de l'esthétique sociologique», *Revue internationale de philosophie*, 1949, 7, p. 10.

28. Etienne Souriau, «Allocution» en el Congreso Internacional sobre los aspectos sociológicos de la música en la radio, *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, 1955, 3-4, pp. 268-269. Para un examen crítico de la postura de Guyau, cf. por ejemplo, F. J. W. Harding, *Jean-Marie Guyau (1854-1888). Aesthetician and Sociologist*, Droz, Ginebra, 1973.

plinas y orientaciones hayan permanecido largo tiempo sin ser suficientemente tratadas por los musicólogos es fácilmente explicable: tales cuestiones surgieron de la mano de historiadores de la música, estudiosos de la estética o sociólogos, para la mayoría de los cuales resultaban, con todo, periféricas. Esas cuestiones exigían en realidad una elucidación netamente sociológica; así pues, resulta sencillo comprender que sus promotores no sociólogos se sintieran incómodos frente a ellas y que, salvo algunos intentos de respuesta y algunas observaciones de tipo general, hayan quedado por resolver. Por lo que respecta a los primeros sociólogos que se interesaron por los problemas sociológicos de la música, para ellos ésta sólo ocupaba un lugar secundario o menor en sus preocupaciones científicas. Éste fue el caso de Georg Simmel, Max Weber, Pitirim A. Sorokin y otros.

El desarrollo de los enfoques sociológicos y socio-históricos de la música se enfrenta además con otras dificultades. Son los vestigios de una cierta mentalidad «romántica», a la que repugnan tales enfoques de la música o tales explicaciones de algunos de sus aspectos. Existe un temor real a que se devalúe el hecho artístico, el hecho musical y su propio valor, un temor de que se limite la autonomía de la creación del músico, o incluso a que un análisis de este tipo redujera la música a hechos o a valores de otra naturaleza. Resumiendo, existe un temor frente a lo que se ha dado en llamar, con toda la razón, *reduccionismo*.

Ahora bien, hay que eliminar de raíz este temor y esta objeción. En la perspectiva de una concepción *auténtica* de los enfoques sociológicos y socio-históricos de la música, no se trata en absoluto de reducir los hechos artísticos a hechos sociales, de disminuir o destruir de este modo el valor autónomo y el carácter específico de la obra musical. Se trata sólo de descubrir las dimensiones sociales de la música en la medida en que existen. En efecto, casi toda la historia de la ciencia musical da testimonio de la lucha que esta disciplina ha debido librar, a partir de un cierto momento, por su emancipación y por su autonomía, así como por la emancipación y la autonomía del propio arte musical. Es de sobras conocido que algunos teóricos de los siglos XVII, XVIII, y en parte del XIX, sometían la música a otras disciplinas, como la gramática, la poesía o la matemática, o bien la consideraban un arte incompleto o inferior que, en la jerarquía de las artes, ocupaba a menudo el último lugar.²⁹ Sin embargo, en el siglo XIX, bajo la influencia del positivismo y como reacción contra las actitudes románticas, surgió un movimiento opuesto, el cual se manifestó de forma

29. Cf. Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Champion, París, 1983, pp. 77-120.

un tanto excesiva. Como ha señalado Vincent Duckles, en cierto modo «los sabios musicales del siglo XIX hicieron su trabajo casi demasiado bien, reclamando un lugar para sí mismos en la jerarquía académica. Ello llevó a una especialización prematura y fomentó una especie de aislacionismo, demasiado frecuente en los campos altamente especializados. La musicología, lo mismo que cualquier otra disciplina de las ciencias humanas..., se enriquece con las tentativas interdisciplinarias... El esfuerzo por alcanzar un punto de apoyo para el estudio "científico" ha provocado, en ocasiones, una estrechez de miras que ningún sabio reputado aprobaría... Se ha dado la tendencia a acentuar los aspectos *históricos* en detrimento de los aspectos *sistemáticos* de nuestros estudios».³⁰ A partir de aquí, se entiende que algunos puedan ver en la sociología de la música y en la historia social de la música una nueva amenaza para la música y para la ciencia estricta que de ella se ocupa, tanto más cuanto que el enfoque sociológico de la música (y, en menor medida, la aproximación socio-histórica) es esencialmente un enfoque «sistemático».

Una concepción auténtica de la sociología de la música excluye toda injerencia que pudiera rebajar el valor estético y artístico de la música. Al contrario, cabe señalar que esta disciplina, como la historia social de la música, es portadora y mensajera de los valores propios de la música. Los manifiesta, eso sí, de modo implícito o indirecto, pero no menos real; y con sus propios métodos, los cuales conducen al descubrimiento de las funciones y de los valores sociales de la música. A través de sus revelaciones en torno a las funciones y valores sociales de la música, la sociología de la música pone de relieve la capacidad que tiene este arte de *escapar*, por méritos propios, a los condicionamientos sociales y a las circunstancias históricas que han ejercido influencia en su creación y en su vida a través del tiempo. Y ello debido a que cuanto más la sociología de la música subraya no sólo los condicionamientos sociales y funciones sociales de ésta, sino también sus valores puramente artísticos y humanos, más y mejor se puede demostrar y probar que la música, a pesar de su profundo enraizamiento social, era y sigue siendo capaz de superar las limitaciones impuestas por los lugares y medios que la han visto nacer y existir, precisamente gracias a tales valores artísticos y humanos.

Aquí reside, pues, entre otros, el valor *cultural* de la sociología de la música, que lejos de destruir valores los instaure a su manera.

Una nueva dificultad que se opone, esta vez, a la integración de la sociología de la música en la musicología proviene del hecho de que hasta

30. Vincent Duckles, «Patterns in the Historiography of 19th-Century Music», *Acta Musicologica*, XLII, 1970, 1-2, p. 82.

ahora no se ha elaborado suficientemente una concepción de la sociología de la música que sea capaz de contribuir al conocimiento más completo y profundo de la música. Hasta hoy, por ejemplo, las aproximaciones sociológicas y socio-históricas a la obra musical han dado unos resultados más bien modestos y limitados. Además, justificadamente, se puede reprochar a algunos enfoques pretendidamente sociológicos de la música el que se hayan abandonado al verbalismo, a planteamientos gratuitamente abstractos o pseudofilosóficos y, en consecuencia, pseudosociológicos, alejándose de un trabajo científico de análisis positivo de materiales concretos.³¹ Por otra parte, es dudoso que tales análisis positivos puedan llevar a una síntesis si no están orientados como mínimo por una introducción o un acuerdo teórico y metodológico de base respecto al objeto, la finalidad y los métodos de la disciplina en cuestión.

Una última dificultad deriva en parte de la anterior. A menudo se excluye a la sociología de la música del marco de la musicología en el sentido estricto de la palabra, bien porque se minimiza su importancia o bien porque se la considera parte de la sociología. Así, por ejemplo, Lloyd Hibberd, quien en su musicología «reconsiderada» presenta un cuadro de las principales disciplinas musicológicas sin mencionar entre ellas la sociología de la música.³² Del mismo modo, el *Précis de musicologie* de Jacques Chailley no le dedica como tal el menor espacio.³³ Suzanne Clercx, en su definición de musicología, menciona, aunque de modo sumario, el «rol social» de la música (que más bien habría de denominarse «función social», ya que en sociología el término «rol» sólo se aplica a sujetos), como uno de los objetos de estudio de la musicología, pero no como el objeto de una disciplina particular.³⁴ Estos ejemplos prueban la existencia de lagunas bastante significativas o muestran las consecuencias derivadas de las dificultades señaladas, auténticos obstáculos en el desarrollo de la sociología de la música o en su integración en la musicología.³⁵ Pero si bien la sociología de la música

31. Ello podría decirse por ejemplo de la obra de Alphons Silbermann, *Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1957 (existe trad. castellana: *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1961).

32. Cf. Lloyd Hibberd, «Musicology reconsidered», *Acta Musicologica*, XXI, 1959, 1, pp. 25-31.

33. Cf. Jacques Chailley y col., *Précis de musicologie*, PUF, París, 1958; 2a. ed., PUF, París, 1985.

34. Cf. Suzanne Clercx, «Définition de la musicologie et sa position à l'égard des disciplines qui lui sont connexes», *Revue belge de musicologie*, 1946-1947, 1, pp. 113-116.

35. Al respecto, véanse también otras sistematizaciones de la musicología, por ejemplo en: Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, Claude Palisca, *Musicology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1963, 1965 2a. ed.; Walter Wiora, *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Hans Schneider, Tutzing, 1972, y *Ideen zur Geschichte*

sica puede tener una importancia secundaria para la sociología en general, cabe preguntarse si éste es también el caso para la musicología. Dependiente de la sociología tan sólo por su *objeto* y por su método, la sociología de la música pertenece, por la *materia* de que se ocupa, a la musicología. Hay que esperar, sin embargo, a ver de qué análisis, o más bien, de qué planteamientos es capaz, y si estos análisis o planteamientos son de una importancia capital para la musicología. Lo mismo cabría decir, por otra parte, de la historia social de la música.

LA HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA

En su estudio sobre el concepto del espacio físico y musical en el Renacimiento,³⁶ Edward E. Lowinsky observó, hace ya tiempo, que un planteamiento amplio está lejos de ser completamente nuevo en la elaboración moderna de la historia de la música. Sin embargo, hasta el presente, semejante planteamiento se limita *grosso modo* a los estudios comparativos entre la música y otras artes, excluyendo, por ejemplo, a la ciencia. Lowinsky considera que en su estudio presenta suficientes pruebas del valor y las posibilidades de una aproximación que considere la música como un dominio del vasto campo del pensamiento y de la cultura humanos, dominio que no puede conocerse ni comprenderse como un ente aislado, sino sólo como parte de ese pensamiento y de esa cultura en su conjunto. Sin embargo, las investigaciones de este tipo conducen con excesiva frecuencia a generalidades, mientras que la musicología contemporánea necesita justo lo contrario, es decir, investigaciones sobre problemas específicos de la estructura y de los estilos musicales, así como estudios que comparen carac-

der Musik, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980; Jack Westrup, *An Introduction to Musical History*, Hutchinson University Library, Londres, 1955, 1973 2a. ed.; Oskár Elschek, «Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik», *Acta Musicologica*, XLV, 1973, 1, pp. 1-23; Carl Dahlhaus, dir., *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Hans Gerig, Colonia, 1971, 1975 2a. ed.; Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Colonia, 1977 (traducción inglesa *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983); Charles Seeger, *Studies in Musicology* (1935-1975), University of California Press, Berkeley, 1977. Véase asimismo la bibliografía de Barry S. Brook, Edward O. D. Downes, Sherman Van Solkema, dir., *Perspectives in Musicology*, Norton, Nueva York, 1972, pp. 335-346.

36. Cf. Edward E. Lowinsky, «The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance» en *Papers of the American Musicological Society* 1941, Richmond (Virginia), 1946, pp. 57-84.

terísticas de la cultura y el pensamiento humanos que les son contemporáneos, en sus analogías y relaciones concretas y precisas. Tal aproximación debería llevar a un método que en lugar de oponerlos, reconciliara «el análisis técnico y la interpretación».³⁷ Claro que podemos preguntarnos de qué interpretación se trata: es normal que las aproximaciones analíticas o técnicas conduzcan a interpretaciones de este tipo, al igual que es natural que los análisis históricos o socio-históricos den como resultado interpretaciones históricas o socio-históricas. En estos diferentes niveles, en los que las aproximaciones y los análisis se resuelven en interpretaciones del mismo orden, no existe oposición. Al tomar, como parecía, el término «interpretación» en un sentido bastante amplio y el de «análisis técnico» en sentido estricto y restringido, Lowinsky creía que su método podría convertirse en el método de la musicología del futuro. En su opinión, el «equipo intelectual» del musicólogo consistiría, en adelante, no sólo en instrumentos de análisis técnico cada vez más refinados, sino también en un conocimiento cada vez mayor de todos los aspectos de la civilización humana. No obstante, y dada la amplitud de la tarea, sería necesario que el investigador se limitara a una época determinada o que profundizara en problemas específicos, aplicando criterios estrictos: «Sólo así podemos esperar descubrir las fuentes más profundas de los cambios y revoluciones en la estructura y el estilo musicales, y sólo siguiendo esta vía podremos esperar que los estudios de la música regresen al círculo de las ciencias humanas, del cual han estado largo tiempo proscritos como extranjeros.»³⁸ Tal orientación de la musicología tendría de entrada un valor seguro, no sólo para la investigación histórica y estética, sino también para la sociológica y la socio-histórica. Sería importante que la musicología tendiera hacia un tipo de investigación que superara a la vez un tecnicismo demasiado estrecho, un historicismo restrictivo, un esteticismo y un sociologismo gratuitos o un antropologismo excesivamente vago.

Sin embargo, las actuales investigaciones musicológicas se han alejado en cierta medida de la investigación de problemas de envergadura, para orientarse cada vez más hacia la exploración de problemas de detalle de orden técnico e histórico.³⁹ No puede cuestionarse el valor de esta orientación: las investigaciones de este tipo son necesarias. Pero no se pueden considerar como únicamente necesarias o simplemente últimas. Friedrich Blume ha puesto de manifiesto que en nuestros estudios «ocuparnos sola-

37. Cf. *ibid.*, p. 83.

38. *Ibid.*, p. 84.

39. Cf. Robert Erich Wolf, «The Aesthetic Problem of the Renaissance», *Revue belge de musicologie*, 9, 1955, 3-4, p. 83.

mente con los detalles sólo nos llevará a otros detalles y no a la comprensión de la historia».⁴⁰ Así, por ejemplo, habría que preferir «un libro sobre el Renacimiento italiano que integre la música en el contexto intelectual más amplio de esa época a una docena de estudios eruditos que enumeren pequeños detalles, y que lo único que harán será incitar al siguiente autor a enumerar a su vez otros detalles».⁴¹ Blume sostenía que preferiría un libro de ese tipo «aunque contuviera numerosos errores de detalle. Los errores pueden corregirse y nada hay más susceptible de error que un perfeccionismo a ultranza... Hemos perdido el valor de cometer errores. No nos atrevemos a correr el riesgo de sacar conclusiones basadas en el estado actual del saber. Desde mi punto de vista personal, sin un valor tal las grandes realizaciones en historia son imposibles».⁴² Se puede añadir, para apoyar ese punto de vista en efecto atrevido, que precisamente un planteamiento multidisciplinar podría aportar la apertura necesaria a tales estudios, con el fin de explicar la música en su contexto espiritual y sociológico, histórico, psicológico, filosófico y cultural.

La musicología admite, sin embargo, dos grandes concepciones como mínimo. Según la primera, más restringida, la musicología es un conjunto de disciplinas estrictamente científicas, encabezadas por la historia de la música, junto con otras disciplinas con ella relacionadas. Armand Machabey la ha definido, por ejemplo, como una disciplina que investiga, formula y resuelve problemas relativos a la historia de la música, a su estética y a la música misma en sus diversas manifestaciones.* Sin embargo, en opinión de Jacques Handschin y François Lesure, la musicología es «la ciencia histórica que tiene por objeto, “no ya la música en tanto que hecho en sí, sino al hombre en tanto que se expresa musicalmente”, una ciencia que a fin de cuentas no es sino una parte de la historia de la civilización».⁴⁴ Aunque en principio tal concepción de la musicología —más amplia— es aceptable, puede exponer esta ciencia a dos peligros: en primer lugar, a ser demasiado restrictiva por definir la musicología únicamente como ciencia histórica; en segundo lugar, a ser excesivamente vaga, aunque justa en su perspectiva antropológica y humanista, al proponer al hombre, por el hecho de que se expresa musicalmente, como objeto de la musicología. Por

40. Friedrich Blume, «Musical Scholarship Today», en *Perspectives in Musicology*, p. 26.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, pp. 26-27, 26.

43. Cf. Armand Machabey, *La musicologie*, PUF, París, 1962, p. 119.

* J. Handschin, «Musicologie et musique» en *La revue internationale de musique*, núm. 9, invierno 1950-1951, p. 221.

44. François Lesure, «Musicologie et sociologie», *La revue musicale*, 1953, 221, p. 4.

otra parte, podemos afirmar, al igual que Oliver Strunk, que «la historia de la música es... un aspecto, no una parte de la musicología».⁴⁵ Y si pensamos, como Oskár Elsček, que la exploración de la historia de la música se ha desarrollado hasta alcanzar proporciones científicas imponentes, cuantitativa y cualitativamente muy por encima de las de los demás campos de la musicología,⁴⁶ se concluirá que no hay que descuidar tales campos, sino al contrario, desarrollarlos aún más.

Como afirmaba Robert Erich Wolf, «aunque la musicología conozca bien las *técnicas* del pasado, no siempre conoce las *actitudes* del pasado, ni el clima psicológico y filosófico en el que se utilizaban tales técnicas con fines estéticos y sociales. Los historiadores de la literatura y de las artes plásticas no son tan indiferentes a estos importantes aspectos. En este ámbito, la mayoría de musicólogos se encuentra en franco retraso con respecto a los eruditos de disciplinas vecinas. Aunque éstos tengan la ventaja de tratar con materiales más “concretos”, la naturaleza más “abstracta” de su arte no debería llevar a los musicólogos a abandonar el estudio de dichos aspectos».⁴⁷ Ahora bien, la historia social de la música, la sociología de la música, la estética y la filosofía de la música son precisamente las disciplinas más susceptibles de ofrecer a la musicología una contribución «sistemática» que permita un conocimiento más amplio y profundo de esas actitudes del pasado de las que habla Wolf, situando al mismo tiempo a la música en sus diferentes contextos. Se impone aquí un breve resumen preliminar de la aportación socio-histórica, que en este sentido ya ha efectuado la musicología contemporánea.

En efecto, lo que Edward E. Lowinsky preconizaba en cierto modo hace cuarenta años se ha realizado parcialmente, por lo menos en el ámbito de las investigaciones socio-históricas de la música. Ha aparecido una nueva vía de investigación que ya se ha revelado fecunda y un nuevo campo de exploración en el seno de la musicología y, más concretamente, de la historia de la música: se han puesto las primeras piedras de una *historia social* de la música. Podemos citar los trabajos realizados por Paul H. Lang y Roman I. Gruber, cuyas obras superan los límites de una historia pura y estrictamente musical: el primer autor hace referencia, aunque a un nivel muy general, a los hechos sociales relacionados con la música, y el segundo examina las interrelaciones entre la cultura musical y la cultura general, así

45. Oliver Strunk, «The Historical Aspect in Musicology» en *Papers Read at the Annual Meeting of the American Musicological Society. Twelve Papers on Various Phases of Musicology*, Chicago, 1936, p. 15.

46. Cf. Oskár Elsček, «Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik», *Acta Musicologica*, 45, 1973, 1, p. 11.

47. Robert Erich Wolf, *op. cit.*, p. 84.

como la vida económica y la política.⁴⁸ Podemos añadir también los trabajos más recientes de Arnold Hauser y de Walter Wiora.⁴⁹

Asimismo, se han efectuado contribuciones especializadas más concretas, por ejemplo para períodos determinados como la Edad Media, el Barroco y el Romanticismo, entre las que destacan las de André Pirro, Jacques Chailley, Manfred F. Bukofzer y Alfred Einstein.⁵⁰ Otros estudios, como los de Wilfrid Mellers, Nanie Bridgman y Robert Wangermée, hacen referencia a países y épocas determinados.⁵¹ Leo Balet, Marcel Beaufils y Eberhard Preussner han estudiado la música en los medios burgueses alemanes, la estructura del público musical y, en general, la vida musical en la Alemania del siglo XVIII.⁵² Por su parte, Walter Wiora ha llevado a cabo un interesante análisis de las relaciones del compositor con el mundo que le rodea, dividido en tres partes: hasta Mozart, de Beethoven a Richard Strauss y de Schönberg a la vanguardia.⁵³

Ernst H. Meyer, Paul Loubet de Sceaux, Stefania Lobaczewska, Walter L. Woodfill y François Lesure han tratado otras cuestiones de historia social de la música.⁵⁴ Estos y otros ensayos no han podido por más

48. Cf. Paul H. Lang, *Music in Western Civilization*, Norton, Nueva York, 1941, y Roman I. Gruber, *Istorija muzikalnoj kultury*, 2 vol., Gosizd, Moscú-Leningrado, 1941-1959.

49. Cf. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 2 vol., Routledge and Kegan Paul, Londres, 1951 (existe trad. castellana: *Historia social de la literatura y del arte*, 2 vol. Madrid, Guadarrama), y Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1961 (traducción francesa: *Les quatre âges de la musique*, Payot, París, 1963).

50. Cf. André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, H. Laurens, París, 1940; Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, PUF, París, 1950; Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Norton, Nueva York, 1947 (traducción francesa: *La musique baroque de Monteverdi à Bach, 1600-1750*, Lattès, París, 1982); Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, Norton, Nueva York, 1947 (traducción francesa: *La musique romantique*, Gallimard, París, 1959).

51. Cf. Wilfrid Mellers, *Music and Society. England and the European Tradition*, Dennis Dobson, Londres, 1950; Nanie Bridgman, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Gallimard, París, 1964; Robert Wangermée, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles*, Arcade, Bruselas, 1966 2a. ed.

52. Cf. Leo Balet, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Heitz, Leipzig-Estrasburgo-Zurich, 1936; Marcel Beaufils, *Par la musique vers l'obscur, Essai sur la musique bourgeoise et l'éveil d'une conscience allemande au XVIIIe siècle et aux origines du XIXe siècle*, Robert, Marsella, 1942; 2a. ed.: *Comment l'Allemande est devenue musicienne*, Laffont, París, 1963; Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1950 2a. ed.

53. Cf. Walter Wiora, *Komponist und Mitwelt*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1964.

54. Cf. Ernst H. Meyer, *English Chamber Music*, Laurence and Wishart, Londres,

que alentar la maduración y la formulación de problemas específicamente sociológicos relativos a la música y a su historia. Y ello más aún cuanto que los trabajos de carácter socio-histórico sirven o pueden servir de preparación o de introducción al tratamiento de tales problemas.

En el plano estrictamente socio-histórico, han aparecido recientemente otros estudios más o menos importantes relativos a la historia social de la música. Citaremos, entre otros, los de Walter Salmen, Albert Dunning, William Weber, Henry Raynor, Sabine Zak, Gianfranco Zaccaro, Bruno Brévan, Christopher Ballantine y Michel Faure.⁵⁵ Todos estos trabajos, a pesar de su variedad de métodos, de planteamientos y de materia, han posibilitado, junto a otros muchos, más parciales o de menor envergadura, que se constituya un campo de investigación más o menos coherente, cuyos contornos se dibujan con una precisión cada vez mayor y permiten una elaboración más firme del objeto y métodos de la disciplina, así como una visión más clara de sus perspectivas y de sus posibilidades de desarrollo ulterior.

SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA Y MUSICOLOGÍA

Las investigaciones científicas de la sociología de la música, por lo que respecta a los problemas y métodos, dependen en considerable medida de

1946; Paul Loubet de Sceaux, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Pedone, París, 1949; Stefania Lobaczewska, *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Cracovia, 1950; Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society, from Elizabeth to Charles I*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1953; Françoise Lesure, *Musica e società*, Istituto editoriale italiano, Milán, 1966 (traducción alemana: *Musik und Gesellschaft im Bild*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1966; traducción americana: *Music and Art in Society*, Pennsylvania State University Press, Pittsburg, 1966).

55. Cf. Walter Salmen y col., *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1971 (traducción americana: *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Pendragon Press, Nueva York, 1983); Albert Dunning, *Die Staatsmotette (1480-1555)*, Oosthoek, Helm, Utrecht, 1975; Henry Raynor, *The Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*, Barrie & Jenkins, Londres, 1972, y *Music and Society since 1815*, Schocken Books, Nueva York, 1976; Sabine Zak, *Musik als «Ehr und Zier» im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Paffgen Verlag, Neuss, 1979; Gianfranco Zaccaro, *Storia sociale della musica*, Newton Compton Editori, Roma, 1979; Bruno Brévan, *Les changements de la vie musicale parisienne de 1744 à 1799*, PUF, París, 1980; Christopher Ballantine, *Music and its Social Meanings*, Gordon and Breach, Nueva York, 1984; Michel Faure, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Flammarion, París, 1985.

la toma de posición del sociólogo en materia pura y simplemente sociológica, de los resultados que él considere probados y válidos para la sociología general.⁵⁶ Se trata de una especie de dependencia «formal» en la que se encuentra actualmente la sociología de la música, dado que todavía no ha formalizado sus procedimientos y métodos de investigación propios, independientes de la sociología general. Por lo demás, la sociología de la música, sea cual fuere su evolución autónoma posterior, siempre mantendrá una cierta dependencia respecto a la *sociología* a secas, a su espíritu y orientación en un momento determinado. Y aunque esta dependencia no haya de desaparecer nunca del todo, es posible que en un cierto sentido se reduzca, ya que probablemente con el tiempo la sociología de la música desarrollará sus propios métodos y planteará problemas cada vez más específicos, dándoles soluciones originales. Como ha observado con acierto Irmgard Bontinck, hasta ahora se pensaba que la sociología de la música se preocupaba sobre todo por el impacto del entorno social sobre la música, y del cambio social sobre los cambios en la vida musical en general.⁵⁷ Pero recientemente se ha señalado que esta confrontación entre la «sociedad» por una parte y la «música» por otra no dará resultados satisfactorios.* Los cambios tecnológicos derivados del advenimiento de los medios de comunicación de masas en nuestro siglo exigen la revisión del enfoque metodológico. Gracias a las posibilidades que ofrece la tecnología, la música transmitida por medios técnicos alcanza la categoría de «hecho social», según la definición durkheimiana.⁵⁸ **

La sociología de la música ha de abrir sus propias perspectivas, explorando en profundidad su materia específica y descubriendo problemas que sólo derivan de ésta; ha de ampliar, profundizándolo, su objeto de estudio particular, el cual le dictará parcialmente sus procedimientos y métodos de

56. Así, por ejemplo, podrá estudiar preferentemente la relación de diversos grupos sociales con la música y la vida musical, o bien las funciones sociales de la música, o incluso la posición social del músico y las consecuencias que ésta tiene para su actividad artística. Sin embargo, y dado el estado actual de las investigaciones sociológicas sobre música, la aceptación inicial de diversos enfoques sociológicos diferentes podría resultar, si se cumplen ciertas condiciones y sin que ello conduzca a una especie de eclecticismo, sumamente útil para el desarrollo de los estudios sociológicos sobre música.

57. Cf. Irmgard Bontinck, «Mass Media and New Types of Youth Music; Methodological and Terminological Problems», *IRASM*, vi, 1975, 1, p. 47.

* Kurt Blaukopf, «New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies» en Irmgard Bontinck, dir., *New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies*, Viena, 1974, p. 13.

58. Irmgard Bontinck, *Mass Media and New Types of Music Youth*, p. 46.

** Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 15ème ed., París, 1963 (trad. castellana: *Las reglas del método sociológico*, Madrid, Akal, 1978).

investigación. Sin embargo, no logrará estos objetivos si se aleja de los resultados a los que ha llegado la *musicología*, entendida en su sentido más amplio, sino apoyándose en ellos. Existe, pues, otra dependencia, igualmente importante, a la que la sociología de la música se encuentra inevitablemente sometida, una dependencia «material» respecto a la ciencia musicológica —en especial a la historia de la música, la historia social de la música y la etnomusicología—, lo que le confiere un carácter específico en relación a otros campos de la sociología. Por ello, la sociología de la música se encuentra en el cruce entre la sociología y la musicología, y exige un tratamiento independiente.⁵⁹

La sociología de la música no se construye ni puede construirse *ex nihilo*. Hay que elaborarla en toda la riqueza de su originalidad, respetando no obstante los estrechos vínculos que la unen a esas ciencias complementarias, susceptibles de proporcionarle los servicios indispensables que a su vez ella les devuelve. Así, por ejemplo, en lo que respecta al lenguaje musical de la Edad Media, «antes de querer descubrir el secreto de su técnica es importante conocer el *sentido*, la significación de ese lenguaje. Más de lo que ocurre hoy en día, ese lenguaje desempeñaba entonces un papel social y espiritual *muy concreto*. Sin haber definido ese papel, sin haberlo circunscrito, sin haber planteado todos los términos que regulaban la correspondencia íntima entre su finalidad y su expresión, entre su razón de ser y sus medios, sería inútil intentar explicar su historia».⁶⁰ Por otro lado, es de una importancia metodológica secundaria saber si la sociología de la música habría de incorporar o no en su propia estructura una historia social de la música (por ejemplo, a modo de introducción). Lo que realmente importa es establecer: 1) que aunque tienen en común un sujeto material de estudio, la sociología de la música y la historia social de la música no tienen un objeto de estudio idéntico, y 2) que los planteamientos de la primera no pueden elaborarse prescindiendo de los de la segunda.

Como ha explicado Georges Gurvitch, mientras la sociología del siglo XIX era unidimensional, la del siglo XX se caracteriza sobre todo por su pluridimensionalidad. Es una sociología en profundidad: la realidad social se presenta en niveles, en planos, en capas de profundidad que se

59. Al respecto, véase por ejemplo, Hans Mersmann, «Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte», *Archiv für Musikwissenschaft*, x, 1953, 1, pp. 1-15; Alphons Silbermann, «Die Stellung der Musiksoziologie, innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1958, 1, pp. 102-115 y Gerhard Albersheim, «Reflexionen über Musikwissenschaft und Soziologie», *IRASM*, 1, 1970, 2, pp. 200-208.

60. Vladimir Fedorov, «Notes sur la musicologie médiévale: son objet de domain», *Polyphonie*, 1949, 2, p. 32.

impregnan e interpenetran mutuamente, pero que a la vez entran en conflicto, estableciéndose relaciones de tensión. Sin embargo, los grados de profundidad, las diversas capas de la realidad social, son independientes de los grados de valor y de realidad.⁶¹ Ahora bien, la historia social de la música aprehende precisamente la materia en un primer nivel de dialéctica horizontal, las relaciones concretas entre un determinado hecho musical y un determinado hecho social extramusical, en especial en el plano de los acontecimientos, históricamente constatable. Es cierto que esta aprehensión no resulta suficiente para constituir un análisis sociológico completo. Pero también es cierto que constituye un punto de partida indispensable. Por otra parte, podemos preguntarnos si en los aspectos concretos de la investigación es siempre posible delimitar el campo de la sociología y el de la historia, y discernir, en el plano del análisis, lo que remite a la sociología de la música por una parte y, por la otra, lo que remite a la historia de la música, y en especial a la historia social de la música.⁶² El trabajo serio que hoy en día podría llevar a cabo la sociología de la música se encuentra y se encontrará por un buen lapso de tiempo en la investigación al nivel de los hechos: hechos musicales y sociales concretos que, una vez reunidos y clasificados, podrán dar lugar a conclusiones propiamente sociológicas. Por esta misma razón, se justifica con mayor motivo la realización de un estudio sobre las aportaciones socio-históricas al conocimiento de la música y de la vida musical.

Los problemas de la sociología de la música se plantearon por primera vez hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en algunos trabajos de Georg Simmel, Karl Bücher, Herbert Spencer, Wilhelm Dilthey, Jules Combarieu, Charles Lalo y Max Weber.⁶³ Estos autores pueden considerar-

61. Cf. Georges Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, PUF, París, 1957, t. I, pp. 63-66.

62. Cf. al respecto la postura de Christoph-Hellmut Mahling, «Soziologie der Musik und musikalische Sozialgeschichte», *IRASM*, I, 1970, 1, pp. 92-94 y de Elisabeth Haselauer, *Handbuch der Musiksoziologie*, Hermann Böhlau Nachf., Viena-Colonia-Graz, 1980, pp. 143-144.

63. Cf. Georg Simmel, «Psychologische und ethnologische Studien über Musik», *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1882, 13, pp. 261-305 (traducción americana en K. Peter Etzkorn, *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture*, Teachers College Press, Nueva York, 1968, pp. 98-140); Karl Bücher, *Arbeit und rhythmus*, Teubner, Leipzig, 1892; Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik; Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Leipzig, 1933; Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, París, 1907; Herbert Spencer, «The Origin and Function of Music» (1857) y otros ensayos, véase en: *Literary Style and Music*, Watts, Londres, 1950; Charles Lalo, *L'art et la vie sociales*, Doin, París, 1921; Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, Munich, 1921 [traducción castellana: «Los fundamentos racionales y sociológicos de la

se más o menos como los precursores de esta disciplina. Desde su nacimiento, la sociología de la música se ha visto abocada, por un proceso característico de la ciencia contemporánea, a la diferenciación especializada de sus investigaciones. A los problemas de su objeto y sus métodos, de su campo y sus límites, se han añadido los de su unidad y su sistematización. Ciertamente, los trabajos efectuados hasta hoy en el campo de la sociología de la música son, no ya trabajos de síntesis —ni siquiera de amplitud limitada—, sino análisis de cuestiones específicas, ya bastante numerosas. Respecto a estas últimas, podemos citar a título de ejemplo los ensayos de Max Kaplan y de Constantin Brailoiu sobre la vida musical de una ciudad y de un pueblo, respectivamente,⁶⁴ los de Theodore Caplow, Jacques Chailley, Roger Girod, René König y Alphons Silbermann en torno a la música en la radio, o un estudio como el de Jacques Descotes sobre la música en la fábrica.⁶⁵ Otros trabajos, como las obras de Marcel Belvianes y Alphons Silbermann, no responden a las promesas de su título, que hace suponer que se trata, en este caso, de trabajos de síntesis esencialmente sociológicos.⁶⁶ Sin embargo, encontramos algunos raros estudios que se aproximan a una síntesis sociológica introductoria o bien a una aprehensión más amplia de la materia; destacan los de Elie Siegmeister, Kurt Blaukopf, Alphons Silbermann, Hans Engel, Theodor W. Adorno, Karl Gustav Fellerer, Ivo Supicic, Tibor Kneif, Peter Rummerhölter y Elisabeth Hase-lauer.⁶⁷ Pero son relativamente poco numerosas las obras de este tipo. Po-

música», en *Economía y Sociedad*, México, FCE, 1964, 2a. ed., vol. II, pp. 1118-1183]. Sobre los inicios de la sociología de la música, cf. Walter Serauky, «Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16, 1934, 4, pp. 232-244.

64. Cf. Max Kaplan, *Music in the City. A Sociological Survey of Musical Facilities and Activities in Pueblo, Colorado*, M. Kaplan, Pueblo (Colorado), 1944; Constantin Brailoiu, *Vie musicale d'un village (Recherches sur le répertoire de Dragus-Roumanie, 1929-1932)*, Institut Universitaire Roumain, París, 1960.

65. Cf. Theodore Caplow, «The Influence of Radio on Music as a Social Institution»; Jacques Chailley, «La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs»; Roger Girod, «Recherches sociologiques et développement de la culture musicale»; René König, «Sur quelques problèmes sociologiques de l'émission radiophonique musicale», *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, 1955, 3-4, pp. 279-291, 401-412, 338-343, 348-365; Alphons Silbermann, *La musique, la radio et l'auditeur*, PUF, París, 1954; Jacques Descotes, «La musique fonctionnelle», *Polyphonie*, 1951, 7-8, pp. 71-92.

66. Cf. Marcel Belvianes, *Sociologie de la musique*, Payot, París, 1951 y Alphons Silbermann, *Introduction à une sociologie de la musique*, PUF, París, 1955.

67. Cf. Elie Siegmeister, *Music and Society*, Critics Group Press, Nueva York, 1938 (traducción alemana: *Musik und Gesellschaft*, Dietz, Berlín, 1948); Kurt Blaukopf, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Colonia-Berlín, 1951, 2a. ed., Arthur Niggli Verlag, Niederteufen, 1972; Alphons Silbermann, *Wovon lebt die Musik*.

demos añadir aquí algunos ensayos de definición de los principios de la sociología de la música o de justificación de su elaboración independiente, cuyos autores son Paul Honigsheim, François Lesure, Alphons Silbermann, Theodor W. Adorno, Ivo Supicic y Tibor Kneif.⁶⁸ Por otra parte, la novedad y el retraso no sólo afectan a la sociología de la música, sino también a otras ramas de la sociología del arte, como es el caso de la sociología de la literatura.⁶⁹ Más recientemente, otras obras especializadas han engrosado la lista de las ya existentes, ocupándose respectivamente, y entre otros temas, del músico profesional, los melómanos y los medios de comunicación de masas; las firman Jacqueline De Clerq, Nicole Berthier, Michel De Coster, Kurt Blaukopf y Pierre-Michel Menger.⁷⁰ Han aparecido asimismo

Die Prinzipien der Musiksoziologie, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1957 (traducción inglesa: *The Sociology of Music*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963; traducción francesa: *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Ginebra-París, 1968); Hans Engel, *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Max Hesses Verlag, Berlín-Halensee-Wunsiedel, 1960; Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theorestische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1962; Karl Gustav Fellerer, *Soziologie der Kirchenmusik*, Westdeutscher Verlag, Colonia-Opladen, 1963; Ivo Supicic, *Elementi sociologije muzike*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1964 (traducción polaca: *Wstep do socjologii muzyki*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovia, 1969; traducción francesa: *Musique et Société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Institut de Musicologie, Zagreb, 1971; traducción americana: *Music and Society. A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, Nueva York, en curso de publicación); Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Hans Gerig Verlag, Colonia, 1971; Peter Rummenhöller, *Musiksoziologie*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1978; Elisabeth Haselauer, *Handbuch der Musiksoziologie*, Hermann Böhlhau Nachf., Viena-Colonia-Graz, 1980. [De las obras de Adorno, Blaukopf y Kneif citadas existen trad. italianas; de las de Siegmeyer y Silbermann hay trad. castellana. Las referencias pueden encontrarse en la bibliografía incluida al final del volumen.]

68. Cf. Paul Honigsheim, «Musiksoziologie» en *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften*, Stuttgart-Tubingia-Göttingen, 1960, 34. Lieferung, pp. 485-494; François Lesure, «Pour une sociologie historique des faits musicaux», en *Report of the Eighth Congress of the IMS*, Nueva York, 1961, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1961, vol. 1, pp. 333-346; Alphons Silbermann, «Die Ziele der Musiksoziologie», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1962, 2, pp. 322-335, y «Die Pole der Musiksoziologie», *ibid.*, 1963, 3, pp. 425-448; Ivo Supicic, «Problèmes de la sociologie musicale», *Cahiers internationaux de sociologie*, 1964, 37 pp. 119-129, y «Pour une sociologie de la musique», *Revue d'esthétique*, 19, 1966, 1, pp. 66-76; Tibor Kneif, «Gegenwartsfragen der Musiksoziologie», *Acta Musicológica*, xxxviii, 1966, 2-4, p. 72-118.

69. Cf. Albert Memmi, «Cinq propositions pour une sociologie de la littérature», *Cahiers internationaux de sociologie*, 1959, xxvi, pp. 149-159; Robert Escarpit y col., *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*. Flammarion, París, 1970; y Lucien Goldmann y col., *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Éditions de l'Institut de Sociologie, Bruselas, 1970.

70. Cf. Jacqueline de Clerq, *La profession de musicien. Une enquête*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruselas, 1970; Nicole Berthier, *Melomanes et culture*

antologías de textos de sociología de la música.⁷¹ Y nuestra revista, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, se edita desde 1970. En ella se han publicado muchísimos estudios sociológicos sobre música.⁷²

EL ENFOQUE ESTÉTICO

Un enfoque exclusivamente filosófico de la música en la filosofía de los pensadores individuales resultaba a menudo insuficiente o parcial, dado que no solía basarse en un análisis científico de la música, en una documentación o en pruebas concretas que la apoyaran, en una verificación histórica de los hechos. Un tratamiento a menudo demasiado abstracto ignoraba la realidad viva y variada del arte musical y de sus obras, tan ricas y diferenciadas, por no hablar de las generalizaciones prematuras que se han hecho. Por otra parte, y como afirma Gisèle Brelet, «resultaba imposible esclarecer la naturaleza íntima del arte musical en tanto que éste no era sino el punto de partida y el pretexto para una metafísica aventurada que lo enajenaba. Para los filósofos, la música, cuya esencia pretenden descubrir, es en realidad la esclava de una metafísica que le es extrínseca y trascendente, y que la explota para sus propios fines. Es así como la música va a sostener el matematismo de Platón, el intelectualismo de Leibniz o el voluntarismo irracionalista de Schopenhauer, sirviendo en cada ocasión a metafísicas contradictorias... Ello no significa, por otra parte, que la visión que los filósofos tenían de la música según su propia filosofía fuera enteramente falsa: cada sistema ilustraba preferentemente uno u otro aspecto de la experiencia musical; pero era en detrimento de los otros aspectos, y ello era debido a que la música estaba subordinada a una metafísica anterior a ella».⁷³ Ésta es la razón por la cual Gisèle Brelet ha intentado construir su estética musical sobre una «metafísica immanente» a la música, empresa que, no obstante, ha resultado limitada y ha cosechado un éxito

musicale. Etude d'un statut socio-culturel, Université des Sciences Sociales de Grenoble, Grenoble, 1975; Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Flammarion, París, 1983; Michel de Coster, *Le disque, art ou affaires? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1976; Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Piper, Munich-Zurich, 1982.

71. Cf. Tibor Kneif, dir., *Texte zur Musiksoziologie*, Arno Volk Verlag, Colonia, 1975; Antonio Serravezza, dir., *La Sociologia della musica*, EDT, Turín, 1980.

72. Se ha publicado un índice de los artículos aparecidos entre 1970-1979.

73. Gisèle Brelet, *Le temps musical*, PUF, París, 1949, vol. I, p. 39.

parcial. En efecto, no se debe despreciar una filosofía «trascendente» a la música, siempre que esté bien fundamentada: al contrario, resulta inevitable y necesaria en tanto que ninguna filosofía o estética de la música puede basarse únicamente en el aparato conceptual que le proporcione la música. La propia estética del «tiempo musical» de Gisèle Brelet se basaba en parte en la filosofía de Henri Bergson y de Louis Lavelle.

No obstante, una vinculación recíproca más estrecha entre la musicología en tanto que ciencia y la estética de la música en tanto que reflexión filosófica sobre el arte musical parece cada vez más una exigencia justificada. La musicología de nuestros días necesita abrirse más a los problemas estéticos de la música y completar sus planteamientos estrictamente técnicos con un enfoque más profundo. A la inversa, a los estudiosos de la estética les resulta cada vez más necesario acercarse a los resultados de las investigaciones musicológicas e históricas a fin de apuntalar y documentar mejor sus estudios. Más allá de la afirmación de Olivier Revault d'Allones, según la cual toda definición de la estética «en sí» sería una empresa absurda, hay que tener también en cuenta que no puede empezarse a edificar una disciplina determinando de modo exhaustivo su objeto y sus métodos, su estructura y sus perspectivas: sólo en el curso de su aplicación podrán definirse su objeto y su método, perfeccionarse su estructura y desarrollar y ampliar sus perspectivas. Sin embargo, se hace necesario un punto de partida, y una definición de la disciplina resulta inevitable, aunque sea provisional o parcial. Por lo que respecta a las perspectivas y a las condiciones del conocimiento científico de la música, Edward A. Lippman ha observado con acierto que, «en teoría, en psicología y en filosofía de la música, la posibilidad de desarrollar un análisis general es muy problemática, como lo son la idea de estructura musical, de percepción musical o de naturaleza de la música que pudiera arrojar alguna luz más allá de un período histórico determinado. Parece que las cualidades verdaderamente no históricas de la comprensión musical y las descripciones realmente universales de la naturaleza de la música se limitan a los hechos más elementales..., cosa que termina por convertir a la teoría, la psicología y la filosofía de la música en estudios históricos, en investigaciones específicas de la música y de las ideas del pasado y del presente, o en inventarios sistemáticos de las posibilidades humanas, descubiertas en el curso de la historia de la sociedad y de la cultura. Ello conlleva a su vez que se establezca el vínculo más estrecho entre la filosofía de la música y la historia de las concepciones musicales».⁷⁴

74. Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, Nueva York, 1964, p. xii.

También es importante subrayar las profundas diferencias que separan el enfoque estético de los planteamientos teóricos e históricos. Para el estudioso de la estética la obra musical no es un objeto «muerto», un producto acabado o sólo la partitura, el signo escrito que no es más que una expresión gráfica limitada o el «dibujo» de la obra musical. La tarea de dichos estudiosos, sobre todo hoy en día, consiste en estudiar la obra como resultado de un universo de pensamiento, como una realidad «vivida», como fruto de una mentalidad determinada y de una cierta «filosofía», en condiciones históricas concretas, en un clima intelectual, emocional y espiritual determinado, en el marco de una determinada concepción de la música y del arte. Revault d'Allonnes considera que la estética no es el estudio de los productos materiales del arte, sino una exploración de las llamadas realidades «subjetivas» a través de dichos productos materiales. Si bien es cierto que la realidad física adquiere una importancia decisiva en un determinado estadio de la investigación, también es cierto que tal importancia obedece al hecho de que esa realidad física remite a lo que ella no es.⁷⁵ Aunque haya que tener en cuenta los aspectos materiales y «físicos» de la obra, aunque haya que estudiar la obra a partir de ellos, es imposible, en su estudio estético, ceñirse a ellos. Aquí estriba la razón por la cual no puede aceptarse un punto de vista estrictamente «fenomenológico» si éste plantea el análisis de la obra artística dentro de los límites estrictos marcados por sus parámetros empíricos y directamente observables.

La primera fase de aproximación a la música, consistente en la lectura y análisis del texto musical,⁷⁶ es sin duda necesaria, pero no es suficiente ni definitiva. En primer lugar, no hay que identificar la obra musical y su imagen escrita. Al limitarse a analizar el texto, refiriéndose a él como si fuera la obra misma, algunos enfoques semiológicos contemporáneos parecen identificar texto y obra. Tal identificación es injustificada por diversas razones. En primer lugar, los orígenes de la música se remontan a un pasado muy anterior al de la notación; además, algunas tradiciones musicales se han desarrollado, en parte o exclusivamente, independientemente de la notación o sin ella. Más aún, al igual que la música, la notación también evolucionaba, de modo que en épocas diferentes la obra musical no sólo se escribía de maneras diferentes, sino también de maneras más o menos perfectas y completas. Por otra parte, la notación de la obra es una expre-

75. Cf. Olivier Revault d'Allonnes, «Peut-on connaître les faits d'art?», *Méditations*, 1961, 2, p. 74.

76. Véase por ejemplo Edith Weber, «Des méthodes en musicologie. L'explication de texte», *Annales de l'Université de Paris*, 1966, 4, pp. 1-2.

sión gráfica, que no abarca todos los elementos de la misma, sino sólo aquellos que pueden expresarse gráficamente. La obra musical es una expresión y un resultado de realidades mucho más complejas y amplias, de manera que sólo puede conocerse y comprenderse situándola en el contexto de factores artísticos, culturales, psicológicos, históricos, sociales, espirituales y otros, en el que nació y en el que se ejecutó y fue escuchada en el transcurso de su vida en el repertorio. La obra musical no se agota en su notación gráfica. Además, la significación musical y extramusical de una obra puede cambiar en el curso de la historia, de interpretación en interpretación, aunque su valor estético siga siendo el mismo y aunque la obra en cuestión pueda ser igual o diferentemente apreciada, apreciada más o menos y por motivos distintos. Muchas obras musicales antiguas no tienen hoy para nosotros el mismo significado ni realizan la misma función que tenían y realizaban para sus contemporáneos en el momento de su creación o posteriormente, en el curso de la historia. Desde esta perspectiva histórica y sociológica, el análisis del texto de la obra aparece también bajo una luz diferente.

Asimismo, cabe plantearse la cuestión de si el llamado nivel «neutro» o propedéutico de enfoque, que preconizan algunos semiólogos influenciados por el positivismo, es científicamente fructífero y, más aún, si es posible. La objetividad absoluta de este enfoque, en nombre de la cual se le defiende a menudo, es más bien una ilusión. Ello no quiere decir, ciertamente, que no haya que tender hacia un análisis de la obra musical tan objetivo como sea posible. Sin embargo, tomar conciencia de esta ilusión debería contribuir a una cierta desmitificación de las posibilidades de objetividad absoluta de algunos enfoques o aproximaciones científicos en el ámbito musical. Por otro lado, podemos preguntarnos si en la ciencia musical es más provechoso ir sólo hacia una «purificación» de algunos elementos subjetivos en el enfoque estético, que debería ayudar al analista a conocer y valorar de modo más objetivo, y de una manera más «neutra» la obra musical, o si habría que desear que, a fin de alcanzar un conocimiento más rico y completo, el investigador tuviera mayor afinidad para vivirla y una facultad más desarrollada para comprenderla, a fin de aprehenderla de la manera más adecuada y profunda, a ser posible en todos sus aspectos, dado que se trata de una obra artística y que estos elementos subjetivos podrían contribuir a su conocimiento y a su comprensión más objetivos. Lo que Henri-Iréné Marrou afirma de la riqueza humana del historiador vale aquí también, *mutatis mutandis*, para el estudioso de la estética.

Sin embargo, tal concepción es ajena al enfoque positivista de la música característico de la segunda mitad del siglo XIX, que ejerció una influencia considerable por no decir decisiva sobre las investigaciones musicológicas

de la época, en especial sobre las investigaciones históricas de la música.

La obra musical acabada es un todo en sí misma pero, como afirma P. H. Lang, «a pesar de sus fundamentos físicos, la música es creada por el hombre, y al final debemos remontar la obra de arte a su creador, sometido no sólo a incitaciones e influencias musicales, sino a otras muchas; así pues, si nos detenemos en la música, sólo habremos examinado la mitad de la cuestión».⁷⁷ De modo similar, si dejamos de lado al científico y su actitud frente a la música que analiza, perdemos de vista una parte del tema.

Desde una perspectiva histórica, podemos distinguir dos actitudes fundamentales respecto a las relaciones entre el científico y la obra musical que estudia. La primera, la inaugurada por Eduard Hanslick, el cual constituye un ejemplo de erudito cuya actividad científica se caracteriza por una fuerte tendencia hacia la objetividad y por una actitud más analítica que sistemática o sintética. Consideraba, y con razón, que los esfuerzos de la ciencia de su tiempo por alcanzar un conocimiento objetivo de las realidades debían concernir también a la ciencia musical, a las indagaciones sobre la música. De acuerdo con las tendencias positivistas de su época creía, en realidad un poco ingenuamente, que la investigación científica de la música debía acercarse a los métodos de las ciencias naturales. Como ha observado con acierto H. I. Marrou, los positivistas del siglo XIX soñaban con «situar la historia entre las que denominaban —y el nombre es muy significativo— ciencias “exactas”, la física, la química, la biología. Eran ciencias en torno a las cuales se habían forjado una imagen muy ingenua, por otra parte; tan elemental que se convertía en falsa...: deslumbrados y un poco intimidados por los triunfos incontestables de dichas ciencias, los teóricos positivistas intentaron definir los requisitos que debía satisfacer la historia para alcanzar también el rango honorable de ciencia positiva, de conocimiento “válido para todos” —la objetividad».⁷⁸

Ahora bien, Hanslick ha puesto de manifiesto con razón que en los análisis de la música prepositivistas, sobre todo bajo la influencia del romanticismo, se trazaba una división excesiva entre las «reglas teórico-gramaticales y la investigación estética», intentando que «las primeras permanecieran tan secamente racionales y la segunda tan lírico-sentimental como fuera posible».⁷⁹ Pero, tal como ha señalado Enrico Fubini, Hanslick se

77. Paul Henry Lang, «Musicology and Related Disciplines» en: *Perspectives in Musicology*, Norton, Nueva York, 1972, p. 189.

78. Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Le Seuil, París, 1958, 3a. ed., p. 52.

79. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der*

equivocava al pensar que la unificación de ambos planos sólo podía tener lugar negando a la música todo contenido emotivo, todo poder de representación y toda relación con los estados psíquicos.⁸⁰ Aun así, y a pesar de las limitaciones positivistas de sus puntos de vista, Hanslick tenía razón al preconizar el estudio de la música como fenómeno indivisible, único y específico. Encontramos un ejemplo de la segunda actitud, opuesta a la de Hanslick, en la escuela de pensamiento representada, entre otros, por Fausto Torrefranca, quien defendía un punto de vista muy caro a los románticos, a saber, que la técnica en que se concreta un fenómeno musical permanece fuera de dicho fenómeno en tanto que hecho estético, que constituye un dato completamente interior, incomprensible para la investigación científica. Querer penetrar en el ámbito del aspecto estético de la música no pone de manifiesto más que una quimérica «mitología científica». Según Torrefranca, «la música en tanto que hecho estético no tiene nada que ver con las teorías científicas, las clasificaciones sociológicas y los análisis psicológicos, pues en esencia es un hecho básicamente espiritual: la música es la expresión generadora de todas las expresiones; la expresión de la actividad fundamental de todas las actividades».⁸¹ Al establecer una distinción radical entre la música como hecho interior y espiritual y sus medios técnicos, exteriores, cuya tarea consiste en realizarla físicamente para comunicarla, Torrefranca nos recuerda, de hecho, la distinción filosófica entre «problema» y «misterio». En el ámbito de los «problemas», la investigación científica encuentra un terreno fértil, y cuando resuelve un problema por completo, llega al final de su tarea y de su actividad. Cuando, por el contrario, penetra en la música como expresión profunda del hombre, como pensamiento específico, como uno de los más elevados impulsos del espíritu, o sea, como «misterio», la ciencia corre el riesgo de salirse de su propio terreno; en este plano sólo podrá avanzar hasta cierto punto, pero nunca podrá abarcar ni apurar toda la profundidad de contenido y de significado de la música. La significación de la música como hecho estético es, pues, mucho más amplia que la significación de su técnica, y sus profundidades espirituales y humanas son mucho más importantes que sus problemas históricos y externos. Por esta razón, el análisis de los «problemas» musicales puede satisfacernos dentro de sus propios límites, pero el intento de penetrar en las profundidades del sentido y de la significación de la música

Asihetik der Tonkunst, Barth, Leipzig, 1981, 2a. ed., p. 4 [Existe trad. castellana: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947].

80. Cf. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, pp. 131-142.

81. Fausto Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Ed. Bocca, Turín, 1910, p. 61.

jamás. De aquí proceden en parte la multitud de esfuerzos y ensayos de elaboración de enfoques estéticos (y filosóficos) de la música, y las soluciones tan alejadas respecto a las cuestiones a las que intentan responder.

Ahora bien, aunque tales concepciones puedan contener una parte de verdad, cuando sacan a la luz aspectos quizás olvidados de la música, en el marco de planteamientos estrechamente teóricos o estrictamente históricos, el conocimiento y la comprensión de la música debieran abarcar en la medida de lo posible todos sus componentes, su técnica, su gramática y su sintaxis, así como todos sus aspectos estéticos, psicológicos, sociológicos y espirituales, todas sus significaciones y todos sus sentidos —en definitiva, aprehender la música como un todo. De lo contrario surge el peligro del diletantismo y la unilateralidad. Aunque un enfoque puramente racional no pueda abarcar todo el sentido y la profundidad del fenómeno musical, con todo lo que implica de riqueza humana, ni las vivencias de las que se deriva un planteamiento científico y un enfoque científico bien fundamentados no pueden aceptar la división del fenómeno único de la música en dos partes, una técnica y otra estética, por más que deba distinguirlas. Este punto de vista, defensor de la indivisibilidad del fenómeno musical y de la necesidad de estudiarlo en su totalidad, es de un alcance metodológico fundamental.

El enfoque cognitivo de la música, tan amplio como sea posible, no contradice la concepción de ésta como terreno artístico específico y relativamente autónomo, ni la concepción de la estética como disciplina a la vez científica y filosófica. La especificidad de la música no reside en su aislamiento, sino al contrario, se percibe en un todo cultural del que forma parte y en el que ocupa un lugar propio, distinguiéndose del resto. No hay que identificar la especificidad de la música con una autonomía que se pretenda absoluta ni con una independencial total. La especificidad de la música como un arte aparte es indudablemente completa, mientras que su autonomía no es más que relativa y parcial. Así pues, la autonomía de la música no puede identificarse con su independencia o aislamientos absolutos, que, por otra parte, no se dan ni en el plano sociológico ni en el plano cultural y humano.

Si, por otro lado, «el gran significado de la estética fenomenológica reside en su intento de comprender la música por lo que es en sí, y no en tratar de explicarla, como hacen otras corrientes, insertándola en esquemas elaborados *a priori* y en sistemas nocionales preconcebidos —en los que la música se convierte necesariamente en “sierva”»,⁸² el enfoque fenomeno-

82. Ivan Focht, «Izgledi fenomenoloske estetike» («Posibilidades de la estética fenomenológica»), Zagreb, *Forum*, 1964, 11, p. 712.

lógico sería más aceptable en el estudio del «fenómeno musical total» o de «la totalidad del fenómeno musical» cuando el enfoque mismo no lo limitara, y en consecuencia no lo interpretara antes incluso de empezar el análisis. También lo sería en la medida en que este enfoque no olvidará la totalidad de la que surge el hecho musical, evitando así el detenerse en lo que P. H. Lang llamaba «la mitad de la cuestión».

Ahora bien, en el estudio científico de las obras de arte, incluyendo las obras musicales, el problema de las relaciones entre el investigador y su objeto de investigación adquiere a su vez importancia. Las incursiones científicas en el ámbito de la música, como en el de todas las artes en general, se encuentran en una situación peculiar. El objeto central de la investigación es una obra artificial —la obra de arte— creada en unas relaciones particulares con la cultura y la sociedad de la que forma parte y que, no obstante, gracias a su vida a lo largo del tiempo, es a la vez un hecho histórico y el objeto de una experiencia estética que transmite determinados valores, artísticos o de otro tipo. Así, Gilbert Chase señala que «el objeto de la historia de la música debería ser la totalidad de la experiencia musical, con todo su abanico de valores sociales y humanos».⁸³ Según Donald J. Grout, «incluso cuando examinamos una obra musical como medio para comprender otra cosa, resulta difícil pretender juzgar su significado sin tener en cuenta sus cualidades estéticas».⁸⁴ O, como ha dicho Paul H. Lang, «nunca debemos olvidar que somos historiadores de un arte y que, a pesar de nuestro instrumental científico, para nosotros la obra de arte no tiene pasado, sino sólo diferentes grados de eternidad; para nosotros, las grandes obras lo son a causa de su novedad inmortal, no a causa de su edad, no porque hayan existido hace cientos de años, sino porque existen desde hace cientos de años».⁸⁵

El historiador de la música debe, pues, contemplar la obra musical como obra de arte. Así, en opinión de Arthur Mendel, existe una relación directa entre el historiador de la música y la obra musical que estudia, relación que a su entender no se puede analizar. Dado que la obra musical es un hecho artístico, el historiador se aproxima a ella, lo quiera o no, consciente o inconscientemente, como a tal hecho artístico.⁸⁶ Sin esta relación, primordial y fundamental, que sin ser la única importante para el cono-

83. Gilbert Chase, «A Dialectical Approach to Music History», *Ethnomusicology*, 1958, 2, p. 3.

84. Donald J. Grout, «Current Historiography and Music History» en: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton, 1969, p. 28.

85. Paul H. Lang, «Musicology and Related Disciplines», p. 192.

86. Cf. Arthur Mendel, «Evidence and Explanation» en: *ISM Report of the Eighth Congress. New York, 1961*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1961, p. 16.

cimiento y la explicación científicos no deja de ser inevitable, el planteamiento científico y la comprensión de la obra son imposibles y deformados. Mendel considera que «existen muchas vías para “comprender” la música y que la vía instintiva, inaprehensible para el análisis, es el *sine qua non* de las demás... Incluso aquel que se interese estéticamente por la obra no la comprende del todo, pero quien no ha vivido jamás... el interés estético por la obra nunca ha comenzado a entenderla».⁸⁷ Es indudable que el «interés estético» y «la afinidad» no son idénticos: mientras que la ausencia de afinidad, es decir, de un gusto, de una inclinación y de una marcada simpatía hacia una obra, un estilo o una corriente no constituye necesariamente un obstáculo para juzgar objetivamente y conocer la obra, sino que esa misma ausencia puede potenciar una mayor libertad hacia la misma, el interés estético fundamental resulta indispensable para que la obra pueda ser comprendida como obra de arte.

87. *Ibid.*, pp. 16-17.